



Liturgia Sacra 11 (2005), nr 2, s. 357-374

KS. IRENEUSZ PAWLAK
Lublin

PIĘKNO MUZYKI LITURGICZNEJ

Aby jaśniej naświetlić złożoną problematykę muzyki liturgicznej, sięgnijmy do XIX w. Muzyka tego wieku przejęła hedonistyczny charakter, który sięga jeszcze okresu oświecenia. Jej funkcja stała się reakcyjna i utylitarna. Zadaniem muzyki było towarzyszenie uroczystościom, tworzenie nastroju święta i radości lub przynajmniej beztroski. Taką rolę pełniła podczas uctw, wesel i innych wydarzeń. W kościołach natomiast miała sposobić wiernych do modlitwy i religijnego skupienia. Stała się więc muzyka jakby elementem ubocznym i dodatkowym w życiu poszczególnych ludzi i całych społeczności¹.

Tę funkcję muzyki doskonale ilustrują słowa napisane przez Jana Chęcińskiego i wykorzystane w słynnym mazurze w operze *Straszny dwór* autorstwa Stanisława Moniuszki (1865 r.), uznanej zresztą przez wielu muzykologów za najlepszą polską operę XIX w.² Oto fragmenty tego tekstu:

Ach, muzyka to cudo! Cieszy poi wzruszy;
Nie da nas ować nuda, ona rajem duszy,
To uczucie maluje, to w nas zapal budzi,
Ona uszlachetnia ludzi, z nią rozkoszy czas!
Ona wszystkich sztuk jest chluba najdawniejszą w świecie.
A z nią nawet lubo, kiedy źle na świecie.

¹ E. FUBINI, *Historia estetyki muzycznej*, tł. Z. Skowron, Kraków 1997, s. 254.

² J.M. CHOMIŃSKI, K. WILKOWSKA-CHOMIŃSKA, *Historia muzyki polskiej*, cz. II, Kraków 1996, s. 48; A. EINSTEIN, *Muzyka w epoce romantyzmu*, tł. M. i S. Jarocińscy, Kraków 1965, s. 450.

Więc gdy rozwesela, niechaj brzmi kapela:
Skrzypki, trąby, flety i bucujący bas.

Podobną rolę przypisywano również muzyce kościelnej. Typową cechą tej muzyki w Polsce XIX w. był brak zrozumienia wymogów liturgii i brak wycucia tzw. „stylu kościelnego”. Przejawiało się to m.in. w postaci uprawiania w kościołach repertuaru operowego lub utrzymanego w stylu koncertowym, do wykonywania którego zapraszano często artystów operowych. Do obrzędów włączano solowe utwory, np. na klarnet, trąbkę czy wiolonczelę. Zdarzały się też przypadki uprawiania muzyki z gruntu świeckiej, nie mającej żadnego związku z kultem, np. chór pielgrzymów z *Tannhäusera* R. Wagnera, marsze żałobne, nokturny F. Chopina, wyjątki z oper Donizettiego, Belliniego, Verdiego i in.³ A więc co najmniej od 200 lat w dziedzinie muzyki kościelnej utrwały się pewne stereotypy. Również i w naszych czasach powszechne przekonanie o roli muzyki w liturgii, mimo opublikowania Konstytucji o św. liturgii i wielu dokumentów posoborowych, nie odbiega od pojęć XIX-wiecznych. Dowodem na to są pewne sformułowania, które funkcjonują nadal w codziennym życiu. Weźmy na przykład termin „oprawa muzyczna”. Zakłada on z góry ozdobny i drugorzędny charakter muzyki wykonywanej w ramach liturgii. Czynność liturgiczną przyrównano więc do niezmiennego obrazu, który ozdabia się różnymi ramkami nie mającymi istotnego wpływu na jego kształt i piękno. To bezsensowne sformułowanie można porównać z innym, sprzecznym w samym sobie, a często używanym przez duszpasterzy: „pasterka maryjna”. Następne określenie to „śpiew i muzyka”. Umacnia ono przekonanie, że śpiew nie jest muzyką. Prawdopodobnie chodziło o odróżnienie śpiewu od muzyki instrumentalnej. Ściśle jednak rzecz biorąc, śpiew jest muzyką, tyle że wokalną. Wystarczy zatem posłużyć się terminem „muzyka kościelna” lub „muzyka liturgiczna”, aby objąć obydwa rodzaje muzyki. Wypada jeszcze wspomnieć o określeniu „muzyka sakralna”. Pochodzi ono z języka łacińskiego — *musica sacra* i jest nagminnie używane w dokumentach Kościoła. Instrukcja *Musicam sacram* (1967 r.) podaje jej przymioty: *sanctitas et bonitas formae* (nr 4a). Jednakże już Pius XII użył terminu *musica liturgica* (*Musicae sacrae disciplina*, 1955 r.) i to sformułowanie wydaje się najszcześniejsze⁴.

³ K. MROWIEC, *Polska pieśń kościelna w opracowaniu kompozytorów XIX wieku*, Lublin 1964, s. 15–16.

⁴ Termin „muzyka sakralna” nie jest tożsamy z określeniem „muzyka liturgiczna”. To, co kiedyś było muzyką liturgiczną, nie zawsze nią jest dzisiaj. Kolejne reformy liturgii eliminowały niektóre formy z użytku liturgicznego, bądź też wprowadzały nowe. Wiele np. sekwencji, wersetów allelujacyjnych, responsorów z godziny czytań kiedyś stanowiło muzykę liturgiczną, a dziś zostało z niej wyłączone. Były one i są nadal muzyką sakralną, ale już nie liturgiczną. I na odwrót — pieśni kościelne nigdy nie były uważane za muzykę liturgiczną, a dziś zostały przyjęte jako śpiewy procesyjne. A więc nie każda muzyka sakralna jest liturgiczną, ale każda muzyka liturgiczna jest sakralną. W tym miejscu należy również wyjaśnić, że termin *sacrum* oznacza bezpośrednie uświęcenie przez Boga lub przez kogoś, komu udzielano władzy uświęcania (poświęcania), np. biskupa czy kapłana. Ale zawsze istnieje bezpośrednie odniesienie do Tego, który jest „święty”. Tylko Bóg jest święty i On sprawia, że przez pośrednika coś zostaje uświę-

Jak zatem możemy zdefiniować muzykę liturgiczną?

Za liturgiczną można uznać tę muzykę, która posiadając znamiona prawdziwej sztuki, została napisana, przeznaczona i zatwierdzona do publicznego kultu Kościoła. Jest to wprawdzie określenie niedoskonałe i bardzo uproszczone, ale powinno okazać się pomocne dla dalszych naszych wywodów.

1. Muzyka jako sztuka

Aby zrozumieć tę najbardziej niematerialną ze sztuk, trzeba najpierw zająć się samym pojęciem „sztuka”, a następnie przejść do określenia piękna, bo ten atrybut wszystkim sztukom przynależy z natury.

1.1. Określenie sztuki

W starożytności dzielono sztuki na wolne i pospolite. Zasadą podziału był wysiłek fizyczny. W tej sytuacji architektura, rzeźba, malarstwo, jako wymagające wysiłku, znalazły się wśród sztuk pospolitych, natomiast muzyka razem z arytmetyką — wśród sztuk wolnych. Średniowiecze odnosiło się do sztuk pospolitych mniej pogardliwie i nazwało je mechanicznymi. Jednak za prawdziwe sztuki uznawano tylko sztuki wolne. W XVII w. sztuki piękne przydzielono do kategorii sztuk wolnych. W tym samym czasie uświadomiono sobie, że logika i arytmetyka należą do nauk, a nie do sztuk. W ten sposób pojęciem „sztuka” nie obejmowano już dawnych sztuk mechanicznych (są rzemiosłami), ani dawnych wolnych (są naukami). A więc sztuki plastyczne, literatura, teatr — zostały same. W XVIII w. Ch. Batteaux wystąpił z twierdzeniem, że sztuki naśladowują naturę wybierając z niej to, co piękne. Dlatego do sztuk pięknych zaliczył: malarstwo, rzeźbę, architekturę, muzykę, wymowę, poezję i taniec. Za istotę sztuk przyjęto świadomą wytwórczość ludzką. Stąd to co np. namaluje malarz, nie jest sztuką. Natomiast *differentia specifica*, czyli cecha swoista sztuki, może być różna:

- a) wytwarzanie piękna, choć czasami trudno określić, co jest piękne;
- b) odtwarzanie rzeczywistości, czyli naśladowanie rzeczywistości, choć powstaje pytanie, czy np. muzyka lub malarstwo abstrakcyjne tę rzeczywistość faktycznie odtwarza;
- c) nadawanie rzeczom kształtu — formy, struktury, choć nie każda forma definiuje sztukę, albo też nie zawsze jest to forma czysta;
- d) ekspresja, ale nie zawsze, gdyż ekspresyjność jest przymiotem pewnych prądów i dzieł sztuki;

cone; por. W. STRÓŻEWSKI, *Wokół piękna. Szkice z estetyki*, Kraków 2002, s. 209. W tym kontekście pod znakiem zapytania staje sformułowanie w niektórych dokumentach Kościoła taki przymiot muzyki, jak „świętość” (*sanctitas*). Muzyka sama z siebie nie może być święta. Może jednak zostać uświęcona (*sacra*).

- e) wywoływanie przeżyć estetycznych, czyli doznań piękna. Nie jest to jednak cecha właściwa, gdyż sztuka nie działa wyłącznie estetycznie, nie zawsze wywołuje zachwyt i wzruszenie; może działać inaczej;
- f) wywoływanie wstrząsu. Nie zawsze więc chodzi o przeżycie estetyczne, ale o przeżycie silne, o szok (impresję), o mocne uderzenie w odbiorcę. Ta cecha odpowiada sztuce artystów awangardowych.

Biorąc to wszystko pod uwagę, można pokusić się o następującą definicję sztuki: sztuka jest odtwarzaniem rzeczy, bądź wyrażaniem przeżycia, jeśli wytwór tego odtwarzania, konstruowania, wyrażania jest zdolny zachwycać, bądź wzruszać, bądź wstrząsać⁵.

1.2. Jak rozumieć piękno

Piękno jest różnorodne. Trzeba więc odróżnić w nim czynniki stałe i zmienne. Pierwsze decydują o tożsamości piękna, drugie — o jej realizacji w wielorakich konkretyzacjach. Nam chodzi o wyakcentowanie czynników stałych.

- a) Na czoło tych czynników wysuwa się moment konieczności. W obliczu arcydzieła nie ma wątpliwości, że wszystko, z czym mamy do czynienia, jest takie, jak być powinno. I nie chodzi tu wyłącznie o strukturę dzieła, ale także o jedyny w swoim rodzaju sposób zawarty w nim treści i konstytuowania wartości. Wielcy artyści nie bawili się przypadkowymi możliwościami, ale szukali tego, co musi być. W.A. Mozart na zarzut, że w jego utworach jest zbyt wiele nut, odpowiedział, że jest tyle, ile być powinno. L. van Beethoven na partyturze jednego ze swych ostatnich kwartetów napisał: *Muss es sein? Es muss sein...*
- b) Piękno wywołuje postawę bezgranicznej afirmacji. Kontemplując arcydzieło, odczuwamy spontaniczną potrzebę „przyświadczenia” jego doniosłości. Nie widzimy wobec tego „tak” żadnej alternatywy. Prowadzi to do czegoś, co jest inne, co można nazwać „więcej”, a więc wiedzie ku tajemnicy. Doskonałym tego przykładem może być chorał gregoriański. Jan Paweł II w *Liście do artystów* napisał: „Piękno jest kluczem tajemnicy i wezwaniem transcendencji” (nr 16).
- c) Stąd też właśnie transcendencja jest kolejną, stałą ideą piękna. Piękno nic na tym nie traci, wprost przeciwnie — zyskuje. Odwołujemy się do piękna, a nawet przywołujemy je w sytuacjach, w których pragniemy przybliżyć się do Transcendencji. Można w tym miejscu odnieść się do liturgii Kościoła. Liturgia uroczysta, a o takiej tylko trzeba mówić, jest uwarunkowana pięknem, podobnie jak dla ikony piękno jest warunkiem *sine qua non* jej istoty i jej tajemniczego istnienia⁶.

Legendarny Pindar z Teb dał wyraz przekonaniu podzielanemu przez Greków, głosząc, że „sztuka jest rzeczą trudną”, bowiem niełatwe jest wnikanie w jej tajniki

⁵ W. TATARKIEWICZ, *Droga przez estetykę*, Warszawa 1972, s. 11nn.

⁶ STRÓŻEWSKI, *dz. cyt.*, s. 164–169.

oraz jej uprawianie. W II poł. XX w. przedstawiciel grupy *Fluxus* Giuseppe Chiari ogłosił natomiast, że „sztuka jest rzeczą łatwą”. Oparł się przy tym na precedensach XX-wiecznych. Należy do nich m.in. dzieło Marcela Duchampa zatytułowane *Fon-tanna*, a przedstawiające pisaur (1917 r.). John Cage skomponował utwór zatytułowa-ny *4'33*, którego wykonanie polega na tym, że pianista siedzi przez 4 minuty i 33 sekundy przy instrumencie bez ruchu (dochodzą tylko odgłosy z sali, np. kaszel), a na-stępnie kłania się i opuszcza scenę. Jeśli więc sztuka jest rzeczą łatwą, to wszystko może być sztuką⁷. Może nią być także bezmyślne szarpanie strun gitary, jęczenie, wycie, gimnastyka przy śpiewie, obsceniczne zachowanie się itp. Tego typu zjawis-ka kwalifikują się jednak do kategorii antysztuki.

Czym więc jest muzyka? Jaką jest sztuką?

W. Stróżewski definiuje muzykę jako czas wypełniony pięknem⁸. Czas ten naj-pierw należy do artysty, jako twórcy. Nazywamy go kompozytorem. Tworzy on utwo-ry nowe, niebyle, jakby przez siebie wymyślone, opierając się na poznaniu natury, szukając reguły, pragnąc odnaleźć prawa rządzące ludzkim dziełem. Stąd w twór-czości muszą być spełnione dwa warunki, które można nazwać: prawo i twórczość, albo: reguła i wolność, albo: umiejętność i wyobraźnia⁹. Muzyka więc musi opierać się na określonych regułach. Kompozytor powinien wykazać się podstawowymi umiejętnościami, musi znać zasady komponowania. Nie może lekceważyć, a tym bardziej żyć w nieświadomości, że nie obowiązują, ani nie istnieją takie podstawowe elementy dzieła muzycznego, jak: rytm, melodia, harmonia, forma, agogika, dyna-mika i in. Bez uwzględnienia tych wszystkich czynników trudno mówić o muzyce. Dlatego w każdym przypadku trzeba sobie zadać pytanie: Czy utwór napisany został zgodnie z regułami sztuki muzycznej? Czy twórca jest faktycznie kompozytorem, czy tylko miernym amatorem? Na te pytania trzeba dać odpowiedź, zanim podejmie się decyzję o włączeniu kompozycji do czynności liturgicznych.

Jednakże same nuty nie są jeszcze muzyką. Potrzebny jest pośrednik, którego nazywamy wykonawcą. Czas bowiem wykonania jest właściwym czasem muzyki. Muzyka wchodzi we wszystkie wymiary i przekroje naszego czasu życiowego po to, by go przemienić, by nim zawładnąć, a przede wszystkim, by go uczynić czasem wartości. Czasami, niestety, muzyka jest wykorzystywana do mniej szlachetnych ce-lów, a nawet do zaplanowanej destrukcji osobowości. Spotykamy się często z muzyką jako reklamą, jako propagatorką pewnych idei, z muzyką jako narkotykiem czy nawet bluźnierstwem. Sama muzyka nie ponosi w tym winy. Winni są ci, którzy przewrotnie ją wykorzystują. Muzyka bowiem może występować w roli „konia tro-jańskiego”, za pomocą którego przemycą się antywartości. Dlatego potrzeba roz-

⁷ H. KIEREŚ, *Sztuka wobec natury*, Radom 2001, s. 15nn.

⁸ STRÓŻEWSKI, *dz. cyt.*, s. 269.

⁹ TATARKIEWICZ, *dz. cyt.*, s. 442.

tropności i odwagi, aby rozpoznać i przeciwstawić się tym, którzy taką muzykę pragną wprowadzić do liturgii.

Podstawą, fundamentem brzmienia jest dźwięk. Jego piękno musi zostać wykorzystane, aby mogło się ukonstytuować w postaci utworu. Dzieje się to dzięki formie, owej tajemniczej jedności w wielości. Średniowiecze określało jakość formy przez *claritas* lub *splendor formae*. Dzięki pięknej formie ukazywała się *consonantia*. Można zatem powiedzieć, że piękno muzyki to *consonantia et claritas*. Zarówno więc twórca, jak i odtwórca budują na dźwięku, na jego połączeniach, na następstwach członów, okresów, części, aż do formy nadrzędnej, która wyrasta organicznie z przyporządkowanych sobie elementów. Dziś zabrakło nam poczucia formy. Z niezrozumiałych przyczyn dźwięki, odcinki, części traktujemy jako oderwane od siebie, jako samodzielne pseudocalości. Jaskrawym tego przykładem może być wykonywanie prefacji, w której dialog traktujemy jako osobną część wykonywaną śpiewem, a tekst prefacji jako fragment odrębny — najczęściej czytany. A przecież jest to jedna, spójna forma muzyczna!

Muzyka jest także interpretacją: stwarza na nowo, powołuje nowy autonomiczny byt, przenosi jakości w inny wymiar i nadaje im nową wartość. W ten sposób oczyszcza i uszlachetnia. Dlatego kompozytor musi wiedzieć, jak przeżycia przełożyć na język dźwięków. Natomiast od talentu wykonawcy, a przede wszystkim od głębi jego własnych przeżyć, zależy kształt, jaki zostanie nadany dziełu¹⁰. W liturgii zatem nie można zadowolić się byle jakim wykonawcą. Podobnie jak niedopuszczalne jest powierzenie czytań przypadkowemu lektorowi, tak nie do przyjęcia jest wykonanie śpiewów przez nieumiejętnego kantora oraz przyzwolenie na grę nieprzygotowanego organisty albo innego muzyka. Nawet artysta operowy nie gwarantuje dobrego oddania ducha muzyki liturgicznej. Śpiewak, muzyk musi żyć i mówić językiem Kościoła.

2. Wpływ muzyki na osobowość człowieka

Wobec muzyki człowiek zachowuje się jak instrument, na którym pozwala jej grać. Z każdego z nas muzyka potrafi wydobyć „tony”, jakich nie spodziewaliśmy się po sobie. Jej zaś szczególny „apel” odnosi się do różnych stron naszej osobowości.

2.1. Strefa zmysłowości

Muzyki słuchamy, a więc i doświadczamy „na żywo”, poprzez zmysły. Jej działanie nie tylko angażuje nasz słuch, ale i naszą potrzebę ruchu, rytmu, przyspiesza pracę serca, wywołuje wypieki na twarzy. Jest to rezonans cielesny, którego nie na-

¹⁰ STRÓŻEWSKI, *dz. cyt.*, s. 271nn.

leży się wstydzić. Istnieją wszakże pewne gatunki muzyki, które tylko do tej sfery się ograniczają: muzyka wojskowa, spora część muzyki tanecznej, muzyka zwana *pop music* (*big-beat, hip-hop, rap, techno* i in.). Taka muzyka do liturgii się nie nadaje¹¹. Ale muzyka angażuje także zmysły wewnętrzne: pamięć, wyobraźnię, fantazję. Bez nich pełne doświadczenie jest niemożliwe.

2.2. Warstwa emocjonalności

Do niej odwołuje się przeważająca ilość dzieł muzycznych. Muzyka wywołuje bowiem zadumę, radość, tęsknotę, uniesienie, smutek, tragizm, miłość itp. Większość też odautorskich określeń dotyczących wykonywania odnosi się do strony emocjonalnej: *addolorato, amabile, con fuoco, con amore, dolce, eroico* itd. Tajemnicą zaś słuchacza pozostaje to, że potrafi on bezbłędnie rozpoznać płynące z utworu emocjonalne jakości i na nie odpowiedzieć, np. przez śmiech, wzruszenie, łzy itp.

2.3. Dziedzina intelektu

Każdy utwór zawiera jakiś moment racjonalności, np. w postaci formy, przebiegu, logiki, Istnieją zaś utwory, które z założenia preferują ten aspekt, np. fuga. Bez wykrycia zawartych w niej myśli, tej kompozycji po prostu się nie rozumie. Im więcej więc się na ten temat wie, tym głębsze staje się przeżycie estetyczne muzyki. Intelktualne piękno często splata się z pięknem wyrazu i emocji, tworząc syntezę, którą słusznie można nazwać pięknem muzycznym.

Ostatnia warstwa, najważniejsza, a zarazem nie sprowadzalna do żadnej z wyżej wymienionych, dotyczy rzeczywistości samej, istnienia, tajemnicy. Jej wymagań nie jest w stanie zaspokoić żadna nauka, ani żadna ze sztuk. Właśnie nauki i sztuki apełują do niej i niejako oczekują od niej odpowiedzi¹². Istnieją bowiem dzieła muzyczne, które w swym pięknie przekraczają jakby samo piękno i otwierają się na wartości nadestetyczne, wchodzą w dziedzinę metafizyczności, a czasami w sferę *sacrum*. Te jakości to np. wzniosłość (czyjejs ofiary), podłość (czyjejs zdrady), to, co wstrząsające, niepojęte, tajemnicze, świętość (czyjegoś życia) lub cisza (ostatniego ukojenia) itp. I właśnie te metafizyczne jakości mogą zostać odślonięte przez dzieło sztuki.

Do istoty metafizyczności należy przekraczanie, transcendencja. Niektóre dzieła sztuki owe przekraczanie zmieniają w nowy ruch i nowy czas: czas wzlotu, wzrastania, wznoszenia nowego ducha. Nazywamy je ponadczasowymi. Jest to czas wypełniony najwyższym pięknem. Wtedy pozostaje już tylko jedno: zachwyt i kontemplacja. A na fali owego wznoszenia się otwiera się niejednokrotnie wymiar świętości, w którym unosząca nas muzyka przyjmuje formę modlitwy. Ale to kryterium sztuki należy już nie do metafizyki, lecz do *sacrum*. Wielka muzyka łączy w sobie to, co

¹¹ Por. S. ZIĘBA, *Wpływ muzyki na psychikę człowieka*, Pelplin 2003, s. 61nn.

¹² Por. J. WALOSZEK, *Teologia muzyki. Współczesna myśl teologiczna o muzyce* (Opolska Biblioteka Teologiczna 18), Opole 1997, s. 192nn.

fizyczne i duchowe, zmysłowe i intelektualne, łączy rzemiosło z intuicją, wysiłek rozumu z kontemplacją. Sama zaś w sobie pozostaje tajemnicą¹³. Przykładów można szukać w cytowanym już chorale gregoriańskim, w polifonii palestrinowskiej, w dziełach Bacha, Mozarta, Beethovena, Messiaena i wielu innych.

Jawi się teraz pytanie, czy wymienione warstwy oddziaływania na ludzką osobowość obowiązują także w muzyce liturgicznej. Sztuka muzyczna w liturgii i poza nią nie różni się pod względem warsztatu, natomiast jest odmienna przez swoje przeznaczenie i miejsce wykonania. Stąd również oddziałuje na psychikę człowieka. A zatem kolejność i liczba wspomnianych sfer nie zmienia się. Nie można więc ich pomijać, ani lekceważyć.

Jeśli liturgię przyrównamy do wielkiego gmachu, to trudno sobie wyobrazić, aby został zbudowany w nim jedynie parter i ostatnie piętro. Taki gmach byłby dziwołagiem architektonicznym wywołującym zdziwienie, a nawet zgorszenie. Niestety, w liturgii tak często się dzieje. Powstaje dziwołag liturgiczny, w którym muzykę czysto zmysłową wprzega się do służby *sacrum*.

Na uroczystym przyjęciu obowiązuje pewien kanon podawania potraw. Najpierw proponuje się przystawki mające pobudzić apetyt: sałatki, ryby, zimne mięsa, kwaśne ogórki itp. One mają zadowolić naszą stronę zmysłową i zaspokoić pierwszy głód. Potem następują dania w postaci zup: rosół, barszcz, flaki i in. To odpowiada warstwie emocjonalnej. Bardziej urozmaicone bywają drugie dania: jarzyny na ciepło, mięso białe lub czerwone — gotowane lub pieczone, zakrapiane białym lub czerwonym winem. Mogą one ukazywać wyrafinowaną warstwę intelektualną. Wreszcie przychodzą desery: kompoty, budynie, lody, ciasta ze słodkimi napojami, owoce. To jakby przedstawia sferę metafizyczną. Prostakiem, człowiekiem niewychowanym lub pozbawionym rozumu okazałby się ten, kto chciałby spożywać śledzie z lodami lub wędzoną rybę z kompotem. A w ramach liturgii dopuszczamy takie kombinacje, pozwalając na wykonywanie muzyki np. *pop*, tanecznej czy innej, która jawnie klóci się z *sacrum*.

3. Czynniki niesprzyjające pięknu

Piękno, jak każda wartość, ma swoich wrogów. Trudno wyliczyć wszystkich. Zajmiemy się tylko trzema najbardziej powszechnymi w życiu człowieka.

3.1. Ignorancja

Słownikowa definicja określa ignorancję jako brak wiedzy, nieznanomość czegoś, nieuctwo¹⁴. W dziedzinie piękna ignorancja okazuje się szczególnie szkodliwa.

¹³ STRÓŻEWSKI, *dz. cyt.*, s. 282–287.

¹⁴ M. SZYMCZAK (red.), *Słownik języka polskiego*, t. I, Warszawa 1978, s. 770.

Właśnie współczesny człowiek charakteryzuje się wyjątkową ignorancją w tej materii. Jeśli weźmiemy pod uwagę muzykę, niekoniecznie kościelną, to zauważymy, że przeciętny słuchacz nie tylko nie potrafi odróżnić piękna od brzydoty, nie tylko brzydotę uważa za piękno, ale — co gorsza — nie jest pięknem w ogóle zainteresowany, nie czuje zapotrzebowania na piękno. Stąd zadowala się byle czym. A ponieważ niemal cały dzień jest narażony na odbiór dźwięków, więc za odpowiednią przyjmuje muzykę związaną z reklamami, z niewybrednymi „koncertami”, z tą muzyką, która zadowala najniższe gusty społeczne¹⁵. Wierny chrześcijanin wychowany na muzyce masowej, dyskotekowej, chce mieć taką muzykę także w kościele. Nie zdaje jednak sobie sprawy z faktu, że wewnątrz świątyni, że czynności liturgiczne reprezentują „inny świat”, świat transcendentny, mistyczny, Boży. Wprowadzanie do liturgii „muzyki z tego świata” desakralizuje to, co zostało konsekrowane, poświęcone, czyli wyłączone z powszechnego użytku i zarezerwowane li tylko dla specjalnych celów.

Powszechna ignorancja w tej materii prowadzi też do wyjątkowej niewiedzy w szeregach osób pełniących władzę. Dotykamy w tym miejscu problemu kompetencji. Rozróżniamy dwa rodzaje kompetencji: wiedzy i umiejętności, lub uprawnień, czyli władzy. Jeśli dokumenty Kościoła mówią, że kształt liturgii, w tym także muzyki liturgicznej, zależy od kompetentnej władzy terytorialnej, to mają na myśli sferę uprawnień¹⁶. Na ogół nie mówi się o kompetencjach płynących z wiedzy. Zdara się zaś niejednokrotnie, że o muzyce liturgicznej decyduje ktoś posiadający władzę, lecz kompletnie niezorientowany w sprawach profesji muzycznej. Takie przypadki występują na poziomie jednej świątyni, parafii, albo nawet dekanatu i diecezji. Nieuctwo w tym względzie prowadzi do prawdziwego spustoszenia w dziedzinie muzyki liturgicznej.

3.2. Indywidualizm i subiektywizm

Te dwie na pozór różne postawy są ze sobą w dużej mierze połączone. Indywidualizm bowiem, w wielorakich swoich odmianach, szczególnie zaś religijno-teologiczny, uznaje własne doświadczenie religijne za najważniejsze, za kryterium prawdy o Bogu. Często występuje w postaci sentymentalizmu, który w rozpoznawaniu prawdy o Bogu dominującą rolę przyznaje przeżyciom: uczuciom, wewnętrznemu przeświadczeniu, spontanicznemu instynktowi religijnemu itp.¹⁷ Można więc indywidualizm zdefiniować jako poczucie niezależności i odrębności osobistej, jako postępowanie odbiegające od ogólnie przyjętych wzorów, rozpowszechnionych są-

¹⁵ I. PAWLAK, *Muzyczna kultura Kościoła — zagrożona*, LitS 9 (2003), nr 1, s. 90nn.

¹⁶ W instrukcji *Musicam sacram* czytamy: *Uni Sedi Apostolicae competit potiora principia generalia statuere quae sunt veluti musicae sacrae fundamentum, iuxta traditas normas, sed praesertim iuxta Constitutionem de sacra Liturgia. Moderatio inter limitos statutos pertinet quoque ad competentes varii generis territoriales Episcoporum coetus legitime constitutos necnon ad Episcopum* (nr 12).

¹⁷ S. KOWALCZYK, *Indywidualizm*, w: A. WINIARCZYK I IN. (red.), *Encyklopedia białych plam*, t. VIII, Radom 2002, s. 161–162.

dów czy stosowanej praktyki, często nie liczące się z normami społecznymi¹⁸. Jest to zatem działanie praktyczne rzucające się w oczy w różnych dziedzinach życia. Za teoretyczne zaplecze indywidualizmu można uznać subiektywizm, który kieruje się w ocenie faktów i zjawisk oraz w działaniu wyłącznie osobistym upodobaniem¹⁹.

Można powiedzieć, że te prądy są plagą naszych czasów. Właśnie one prowadzą m.in. do wybiórczego traktowania Ewangelii czy zasad moralnych, do lekceważenia prawa kościelnego, w tym prawa liturgicznego, a także norm kierujących muzyką liturgiczną. Tkwiąc ciągle w wielu błędnych przekonaniach zaczerpniętych z przeszłości, wciela się do liturgii utwory jedynie na podstawie osobistego upodobania. Nie zwraca się przy tym uwagi na ich obcy dla liturgii, świecki charakter. Nie możemy wydostać się z tego zamkniętego koła, w którym mieszczą się nadal marsze weselne i żałobne, arie czy chóry operowe, wyjątki z koncertów instrumentalnych lub symfonii itp. Rażącym tego przykładem było wykonanie w 2000 r. w Rzymie na obchodach rozpoczynających trzecie tysiąclecie chrześcijaństwa w ramach polskiej pielgrzymki narodowej chóru z opery *Nabucco* G. Verdiego. Jest to przykład, nie jedyny zresztą, ścisłego powiązania indywidualnych upodobań i osobistych ambicji z brakiem kompetencji i ignorancją w dziedzinie muzyki liturgicznej.

3.3. Demokracja

Zamęt wobec pojęcia demokracji sprawia, że niemożliwe jest jej określenie bez opatrzenia jakimś precyzującym przymiotnikiem, np. polityczna, społeczna, ekonomiczna, kulturowa, liberalna, narodowa, ludowa, socjalistyczna, chrześcijańska itp.²⁰ Dziś modne są żądania demokratyzacji Kościoła nawołujące do otwartej rebelii w stosunku do hierarchii oraz do jawnego kwestionowania fundamentalnych prawd wiary. Jedną z form działania tego ruchu jest przyznawanie kompetencji większości. „Kolektyw wiernych” miałby przez głosowanie ustanawiać odpowiednie przepisy. Dzieje się to także w dziedzinie liturgii. Przed taką postawą przestrzegali Jan Paweł II w encyklice *Fides et ratio*:

[Jest to] sposób myślenia tych, którzy dokonując wyborów nie widzą potrzeby odwołania się do refleksji teoretycznej ani do ocen opartych na zasadach etycznych (...) Doprowadził on do ukształtowania pewnej koncepcji demokracji, w której nie ma miejsca na jakiegokolwiek odniesienie do zasad o charakterze aksjologicznym, a więc niezmiennym: o dopuszczalności lub niedopuszczalności określonego postępowania decyduje tu głosowanie większości (nr 29).

Podobną myśl wyraził Benedykt XVI na zakończenie Światowych Dni Młodzieży w Kolonii (21 VIII 2005 r):

Odkryjmy głębokie bogactwo liturgii Kościoła i jego przedziwną wielkość: nie my urządzamy święto dla siebie, lecz to sam Bóg żywy przygotowuje dla nas święto.

¹⁸ SZYMCZAK (red.), *dz. cyt.*, s. 786.

¹⁹ *Tamże*, t. III, Warszawa 1981, s. 364.

²⁰ J. BARTYZEL, *Demokracja*, w: WINIARCZYK (red.), *dz. cyt.*, t. IV, Radom 2001, s. 310.

Kościół Chrystusowy nie jest ani partią, ani stowarzyszeniem, ani klubem. Jego najgłębsza niezbywalna struktura nie jest demokratyczna, ale sakramentalna, a więc hierarchiczna²¹. Nie ma też demokracji ani w nauce, ani w sztuce. Lepsze nie jest to, co się lepiej sprzedaje, ani to, za czym głosuje większość (np. w rankingach piosenek). Lepsze, piękniejsze jest to, co swoimi przymiotami na takie zasługuje.

4. Sprzymierzeńcy piękna

Obok wymienionych czynników niesprzyjających pięknu mamy, na szczęście, także postawy wspierające tę wspaniałą wartość. I znów nie sposób omówić wszystkie. Dotkniemy tylko te, które w szczególny sposób łączą się z zagadnieniem muzyki liturgicznej.

4.1. Obiektywizm

Jest to bezstronność, rzeczowość, postawa wolna od uprzedzeń. Opiera się ona na przekonaniu, że przedmiot poznania istnieje realnie poza podmiotem poznającym i niezależnie od niego, oraz że może być przezeń poznawany w sposób adekwatny²².

Nie wdając się w dysputy filozoficzne, zapytajmy: Czy istnieje obiektywna muzyka liturgiczna? Abstrakcyjnie rzecz biorąc — nie. Każda bowiem epoka, każdy kompozytor wytwarza muzykę subiektywną, odpowiadającą duchowi czasu lub koncepcji twórcy. Ale pewne cechy muzyki sprawiają, że można dany utwór uznać za bliski obiektywizmu. Odnieść się tu trzeba do przymiotu sakralności, doskonałości formy oraz uniwersalności.

Taką niewątpliwie obiektywną muzyką stanowi chorał gregoriański. Ks. W. Gieburowski w 1922 r. pisał o nim w ten sposób:

Artystyczne przymioty chorału gregoriańskiego polegają na tym, że jest on na swój sposób, *par excellence* wyrazem muzycznym liturgicznych idei, że w głęboko odczuty, subtelnych tonach najwierniej obrazuje podniosłe piękno akcji liturgicznej, będącej przecież jako wybitna akcja dramatyczna wspaniałym dziełem sztuki. Co do formy, to przedstawia chorał tradycyjny tę samą strukturę logiki muzycznej, co każda inna kompozycja. Motywy więc, zdania i periody w najskomplikowanych splotach i wariacjach podtrzymują i zabarwiają architekturę kompozycji gregoriańskich. I środki wreszcie, jakimi chorał rozporządza, są artystyczne. Prosta szata melodii sylabicznych, przebogata melizmatyka wyrafinowanych kombinacji... tak głęboko estetyczne sprawia wrażenie, tyle mieści w sobie siły i majestatu, tyle słodczy, ciepła i piękna, tyle duszy, że przewyższa stanowczo każdy inny śpiew monodyczny²³.

Stąd pod znakiem zapytania stają koncerty złożone z utworów gregoriańskich, gdyż poza liturgią chorał zostaje oderwany od swoich korzeni.

²¹ TENŻE, *Demokratyzacja Kościoła*, w: WINIARCZYK (red.), *dz. cyt.*, t. V, s. 12.

²² SZYMCZAK (red.), *dz. cyt.*, t. II, s. 411.

²³ W. GIEBUROWSKI, *Chorał gregoriański w Polsce od XV do XVII wieku*, Poznań 1922, s. 40.

Należałoby jeszcze wspomnieć o innych gatunkach muzyki pochodzących np. z epoki renesansu czy późniejszych czasów, z których wiele utworów posiada niewątpliwie obiektywny charakter.

4.2. Profesjonalizm

Profesjonalistą nazywamy tego, kto jest fachowcem, specjalistą w danej dziedzinie i zna dobrze swój zawód²⁴. Profesjonalizm dotyczy trzech głównych sprawców piękna.

4.2.1. Twórca

Twórcą dzieł muzycznych jest kompozytor. Im jest bardziej wykształcony, im lepszym jest fachowcem, tym większe daje gwarancje stworzenia dobrej muzyki. Największe dzieła muzyczne powstały w warsztatach profesjonalnych kompozytorów, a nie amatorów. Utwory takie potrzebne są także w liturgii. Nie można zatem powierzać twórczości muzyki liturgicznej amatorom, którzy nie opanowali rzemiosła kompozytorskiego. Dziś niemal każdy przyuczony muzyk bierze się do kompozycji. W efekcie powstają dzieła mierne lub mniej niż mierne. Liturgia jest nimi zalewana.

Francuski jezuita A. Duval w połowie XX w. oddał się powszechnej ewangelizacji, którą przeprowadzał za pomocą tworzonych przez siebie piosenek. Te lekkie i przystępne utwory były wykonywane przez niego w cyrku, w teatrze, w kinie, na stadionie, na ulicy, ale nigdy w kościele. On swoich piosenek do liturgii nie przeznaczał. Podobnie było z jego bezpośrednimi naśladowcami. Myśl o. Duvala została z czasem wypaczona, kiedy to jego piosenki stały się ilustracją przeprowadzanej poza kościołem katechezy. Nauczano dzieci tylko tych utworów. Stąd był już tylko krok do wprowadzenia ich w ramy liturgii, którą zaczęto zamieniać najpierw w lekcję katechezy, a potem w festiwal piosenki. Dziś powszechność i stosowność piosenek w czynnościach liturgicznych stała się tak oczywista, że ze zdziwieniem przyjmuje się pod ich adresem uwagi krytyczne, a ze zgorszeniem zakazy ich wykonywania. Czy o taką muzykę liturgiczną chodzi?

Artyzmowi twórcy sprzeciwia się także praktyka tzw. kontrafaktury. Ogólnie rzecz biorąc polega ona na tym, że pod znane i popularne melodie podkłada się nowe teksty²⁵.

Przykłady kontrafaktury mamy w repertuarze polskich pieśni kościelnych (np. *Serdeczna Matko – Boże, coś Polskę*; *Rota – Nie rzucim Chryste świętyń Twych* i in.). *Czarną Madonnę* wykorzystano jako śpiew *Alleluja* przed Ewangelią. Nawet niektóre części *Ordinarium Missae* śpiewa się na melodie znanych pieśni (por. *Msza Bożonarodzeniowa* S. Stuligrosza). O ile jednak kontrafakturę można tolerować

²⁴ SZYMCZAK (red.), *dz. cyt.*, t. II, s. 929.

²⁵ D. JANKOWSKA, *Kontrafaktura w pieśniach kościelnych. Pojęcie, rozwój historyczny i ocena teologiczno-estetyczna*, Lublin 1981, s. 25 (mps pr. mgr. w BKUL).

w muzyce ludowej (np. różnego rodzaju przyśpiewki), to w muzyce liturgicznej jest ona szkodliwa. Świadczy bowiem nie tylko o braku inwencji melodycznej, ale także hamuje rozwój twórczości, ograniczając repertuar do zasobu znanych melodii. A więc twórcy kontrafaktur nie mogą być uznani za kompozytorów, a ich „utwory” zawsze będą budzić poważne zastrzeżenia.

4.2.2. Odtwórca

Profesjonalistą powinien być także wykonawca muzyki liturgicznej. Oczywiście, trudno w małych parafiach lub na co dzień mieć do dyspozycji wykształconych muzyków. Niemniej wykonawcy powinni opanować przynajmniej podstawy wiedzy i umiejętności muzycznych. Dotykamy tu problemu kształcenia muzyków kościelnych: organistów, kantorów, dyrygentów, chórów itd. W Polsce to zagadnienie ciągle czeka na rozwiązanie.

Łatając dziury, posługujemy się tymczasowo (od przeszło 40 lat!) muzykami zastępczymi, którzy w istocie rzeczy powodują systematyczny upadek poziomu muzyki w naszych kościołach. Prawdziwy muzyk kościelny przez swoje życie wewnętrzne, zaangażowanie w sprawy Kościoła, przez podnoszenie kwalifikacji musi uczyć się języka Kościoła. Wiadomo, że nawet muzyk profesjonalny, np. śpiewak operowy czy muzyk koncertowy, nie zawsze nadaje się do wykonywania muzyki liturgicznej. Chorał gregoriański wykonany przez mnichów czy mniszki jest przekonujący, przez chór operowy — nie. Trafnie tę myśl wyraził Pius XII w encyklice *Musicae sacrae disciplina*:

Taki zaś artysta, który jest sam prawdziwie wierzący i prowadzi życie godne chrześcijanina, pod wpływem ożywiającej go miłości Bożej, posługując się danymi przez Stwórcę uzdolnieniami, będzie chciał i umiał barwami, liniami, dźwiękami i pieśniami tak umiejętnie, słodko i wdzięcznie wyrażać wyznawaną przez siebie prawdę i żywną pobożność, że samo to uprawianie sztuki będzie mu jakby życiem z wiary i oddawaniem czci Bogu, a lud nadzwyczajnie pobudzać i zapalać będzie do wyznawania wiary i prowadzenia pobożnego życia. Takich artystów Kościół zawsze poważał i nadal poważać będzie; otwiera im na oścież podwoje swych świątyń, przyjmując z życzliwością cennych ich wkład, jaki doń wnoszą swoją działalnością artystyczną, dzięki czemu może tym skuteczniej sprawować swój urząd apostołski (nr 12).

Zadaniem odtwórcy jest ukazywanie sensów i znaczeń muzyki. O ile analityk — muzykolog je werbalizuje, o tyle wykonawca owe sensory i znaczenia tłumaczy wprost, przedstawia je bezpośrednio z całą wyrazistością. Rezultat tego tłumaczenia może być tak dalece doskonały, na ile doskonałym jest sam wykonawca²⁶.

Nadszedł więc czas, aby od amatorszczyzny przejść do fachowości.

²⁶ B. POCIEJ, *Muzyka – tekst – tłumaczenie. Uwagi o metodzie starego interpretatora*, w: A. OBERC (red.), *Muzyka – słowo – sens. Mieczysławowi Tomaszewskiemu w 70. rocznicę urodzin*, Kraków 1994, s. 171.

4.2.3. Opiniodawca i podejmujący decyzję

Wchodzimy tu w delikatną sferę odpowiedzialności za muzyczny kształt liturgii. Dotyczy ona zarówno doradców muzycznych, komisji diecezjalnych i ogólnopolskich, jak i wszystkich podejmujących konkretne decyzje w sprawach muzyki liturgicznej. O ich kompetencjach była już mowa wyżej. Teraz nadszedł czas na zwrócenie uwagi, czy podejmowane decyzje są merytorycznie słuszne.

Najczęściej oceniającymi i decydującymi w sprawach muzyki liturgicznej są duszpasterze. Ich wszakże wiedza i umiejętności muzyczne pozostawiają wiele do życzenia. Pragnąc podbudować własne działania, posługują się w wielu przypadkach nośnym hasłem: potrzeby duszpasterskie. Ten slogan zamyka usta wszystkim troszczącym się o piękno muzyki liturgicznej. Przekreśla się w ten sposób wszelkie autorytety, w tym także powagę prawa kościelnego, jak również norm rządzących sztuką muzyczną. W myśl wymienionej zasady muzyka liturgiczna ma być łatwa, lekka, przyjemna, prosta i chwytliwa. Nie chodzi więc o muzykę godną świątyni, ale o doraźny sukces duszpasterski. Takie niekontrolowane pomysły pastoralne prowadzą do zużyczenia repertuaru tak co do ilości, jak i jakości.

Od 1967 r. na mocy instrukcji *Musicam sacram* (nr 32) pieśni kościelne zyskały prawo obywatelstwa w liturgii jako śpiewy na wejście, przygotowanie darów, Komunię św. oraz na zakończenie. Potem pieśni zostały wprowadzone do obrzędu uwielbienia po Komunii św. Te możliwości wydają się wielu niewystarczające. Domagają się więc, by pieśni zastąpiły także części *Ordinarium Missae*, psalm responsoryjny i śpiew *Alleluja* przed Ewangelią. Argumenty za tą praktyką bywają różne: bogactwo tekstów, urozmaicenie liturgii, łatwiejszy udział wiernych, praktyka Kościoła w niektórych krajach Europy Zachodniej itp. Można się obawiać z czasem, że w pieśń zmieni się Modlitwa Pańska i prefacja. Czy wówczas będzie to szczyt duszpasterstwa liturgicznego?²⁷

W ten jednak sposób wypracowane w ciągu wieków formy muzyki liturgicznej, takie jak antyfony, psalm, responsorium, sekwencja, miałyby przejść do historii. Muzyka liturgiczna zostałaby wówczas sprostestantyzowana i sprymityzowana. Ograniczenia zaś muzyki wyłącznie do jednej formy jest równoznaczne z jej upadkiem.

4.3. Osadzenie w liturgii

To, zdawałoby się, banalne sformułowanie jest nagminnie niezrozumiane i lekceważone. Uświadomienie sobie, że liturgia jest fundamentem, na którym mają budować sztuki i że wszystkie one mają do liturgii charakter służebny, z trudem toruje sobie drogę w mentalności współczesnego chrześcijanina. Pius XII w cytowanej już encyklice *Musicae sacrae disciplina* wypowiedział znamienne słowa:

²⁷ I. PAWLAK, *Muzyka liturgiczna po soborze watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła*, Lublin 2001, s. 42.

(...) inne rodzaje sztuki, jak architektura, malarstwo czy rzeźba przygotowują tylko godne miejsce świętym obrzędom, muzyka natomiast spełnia uprzywilejowaną rolę w samym sprawowaniu świętych ceremonii (nr 13).

Również Jan Paweł II stawia pytanie: „Czy można powiedzieć, że (...) sztuce potrzebny jest Kościół?” I odpowiada: „O ileż uboższa byłaby sztuka, gdyby oddzielała się od niewyczerpanego źródła Ewangelii” (*List do artystów*, nr 13). Tenże papież w *Liście do biskupów o tajemnicy i kulcie Eucharystii* (1980 r.) wyraźnie stwierdza, że liturgia nie jest obrzędem prywatnym, dlatego każdy szafarz Eucharystii

(...) nie może uważać siebie za „właściciela”, który dowolnie dysponuje tekstem liturgicznym i całym najświętszym obrzędem jako swoją własnością i nadaje mu kształt osobisty i dowolny (nr 12).

Z tego też względu, rozważając pozycję muzyki w liturgii, trzeba rozwiązywać dwa podstawowe zagadnienia:

- 1) Czy liturgia (Eucharystia) służy parafii, czy parafia Eucharystii?
- 2) Czy Eucharystia jest miejscem ewangelizacji, czy też jest przeznaczona dla już ewangelizowanych?

Jeśli Eucharystia ma służyć parafii, to staje się duszpasterskim instrumentem, którym można posługiwać się w sposób dowolny. Jeśli w ramach Eucharystii wszystko ma służyć wyłącznie pouczeniu, a nie uobecnianiu paschalnej tajemnicy, to również i śpiewy stają się elementem katechizacji.

Tak też rzeczywiście dzieje się z liturgią w praktyce.

Według *Konstytucji o liturgii świętej*, w czynnościach liturgicznych „Bóg otrzymuje doskonałą chwałę, a ludzie doznają uświęcenia” (nr 7 i 10). Podobnie celem muzyki liturgicznej jest „chwała Boża i uświęcenie wiernych” (*Musicam sacram*, nr 4). Czysto pragmatyczne podejście do liturgii każe zwracać uwagę przede wszystkim na uświęcenie wiernych, natomiast gdzieś ginie *magna gloria Domini*.

W starożytności ściśle dbano o zachowanie misteryjnego charakteru liturgii i dlatego do Eucharystii nie dopuszczano nawet katechumenów. Nie byli oni jeszcze gotowi do udziału w najświętszych czynnościach. Dziś nie tylko dopuszcza się udział różnego rodzaju agnostyków i bezbożników w Eucharystii, ale nawet się ich zaprasza. Msza św. staje w rzędzie wielu innych równoprawnych imprez, jakie organizuje się z okazji różnych uroczystości. Do takiej roli zostaje sprowadzona także muzyka. Zaproszone chóry, orkiestry, soliści wykonują atrakcyjne „numery”, często nie związane w żaden sposób ze świętymi czynnościami, a po wykonaniu konkretnego utworu odzywają się oklaski, tak jak na koncercie.

Zagadnienie repertuaru ważne jest także z innego powodu. Na ogół w kościołach posługujemy się kilkoma lub kilkunastoma śpiewami, które służą liturgii przez cały okres liturgiczny. Czasami zmienia się tylko ich miejsce, np. śpiewy na wejście stają się śpiewami na przygotowanie darów itp. Na pytanie, dlaczego tak się dzieje, odpowiedź jest jedna: wierni innych śpiewów nie znają. Jest to stwierdzenie żenujące i nie znajdujące żadnego usprawiedliwienia. Podobnie ma się sprawa z repertuarem

chórów kościelnych, które operują tymi samymi utworami niemal w ciągu całego roku.

Dla zatroskanych o piękno liturgii i związanej z nią muzyki jest rzeczą oczywistą, że każda niedziela, święto, czy okres liturgiczny domaga się osobnych śpiewów zgodnych z tajemnicą dnia lub okresu. Przygotowanie więc odpowiedniego zestawu śpiewów wymaga ogromnego trudu. Ten wysiłek rzadko kto podejmuje. Niedostępnym wzorem pozostaje zawsze chorał gregoriański, którym nie można dowolnie rozporządzać, gdyż każdy formularz posiada z góry określony repertuar. Nie można więc stosować śpiewów maryjnych w święto Pańskie, ani też przenosić śpiewów np. o Trójcy Świętej na zwykłe niedziele.

Brak fundamentów liturgicznych staje się przyczyną wykorzystywania pieśni adwentowych w uroczystość Zwiastowania Pańskiego, paschalnych w obrzędach pogrzebu, czy też kołęd w święto Ofiarowania. Nawet jeśli niekiedy treściowo owe śpiewy w jakiś sposób nawiązują do określonej tajemnicy, to melodie umieszczają je w konkretnym okresie. Takie praktyki prowadzą do splotenia teologii oraz zafałszowania liturgii.

Dlatego trzeba wrócić do źródeł, czyli do chorału gregoriańskiego. Według ks. Gieburowskiego,

(...) chorał i liturgia, to jedna organiczna, nierozdzielna całość; liturgia to element życiowy dla chorału gregoriańskiego, liturgia i chorał to dusza i ciało; jak ciało bez duszy istnieć nie może, tak zamiera chorał bez liturgii²⁸.

Liturgia więc wskazuje na normy doboru repertuaru muzycznego i stanowi podstawę dla muzyki w myśl zasady: *musica missae, non missa musicae famuletur*.

Teoretyczne lub praktyczne lekceważenie liturgii niechybnie prowadzi do zaciemnienia chrześcijańskiej wizji misterium Boga (...) do zaniku *sensus Ecclesiae* (*Dyrektorium o pobożności ludowej i liturgii*, 2001, nr 56).

Jeśli jednak muzyka służy liturgii, to również liturgia musi stwarzać warunki do powstawania odpowiedniej muzyki. Jednym z nich jest dostarczanie muzyce takich tekstów, które nie tylko są poprawne pod względem teologicznym i językowym, ale są także tekstami śpiewnymi. Stąd przy przekładach lub tworzeniu tekstów liturgicznych w językach narodowych nie można pominąć współpracy z muzykami. W przeciwnym przypadku piękno muzyki liturgicznej będzie zagrożone.

4.4. Kontynuacja tradycji

Znajomość wypracowanej w ciągu wieków tradycji muzyczno-liturgicznej Kościoła jest doskonałą szkołą rozumienia współczesnej muzyki liturgicznej.

Muzyka ta przebyła długą drogę i w każdej epoce historycznej stworzyła właściwe dla niej style i formy. Ten cenny dorobek nie powinien ulec zapomnieniu. Wprost

²⁸ GIEBUROWSKI, *dz. cyt.*, s. 96.

przeciwnie, w oparciu o niego można kusić się o nowe koncepcje, odpowiadające mentalności i zapotrzebowaniu współczesnego chrześcijanina. Wcale jednak nie chodzi o ukazywanie zabytków przeszłości jako eksponatów wyjętych z muzeum, po to, by je ponownie schować w skarbcu.

Chorał gregoriański jest ciągle muzyką żywą, mimo że stanowi wytwór epoki średniowiecza. Ostatnio nie tylko wraca do łask jako samodzielny śpiew, ale tak jak przez minione tysiąclecie nadal służy jako materiał do nowych kompozycji. Prezentowana podczas Świątowych Dni Młodzieży w Kolonii *Missa mundi* w całości była oparta na melodiach gregoriańskich. Polifonia, albo ogólniej: wielogłosowość, też nie powiedziała jeszcze ostatniego słowa. W każdej epoce rodzą się mistrzowie, którzy nadają jej nowy kształt i nowego ducha. A co powiedzieć o pieśni kościelnej, której rozwój po soborze watykańskim II eksplodował niczym bomba atomowa? Ciągłym transformacjom podlega też muzyka wokalnie-instrumentalna, w której poszukuje się nowych form wyrazu. Z niecierpliwością oczekujemy od kompozytorów dzieł samodzielnych, które by stanowiły nowy liturgiczny repertuar muzyki czysto instrumentalnej, nie tylko organowej. Rozwój muzyki liturgicznej ciągle pozostaje zatem sprawą otwartą, a jej piękno, jak każde piękno, nie ma granic.

Z kolei odejście od tradycji, podcinanie korzeni, może sprzyjać oddalaniu się wiernych od objawienia chrześcijańskiego i przyjmowaniu w sposób właściwy elementów religijności kosmicznej lub naturalistycznej, może spowodować wprowadzenie do kultu chrześcijańskiego elementów dwuznacznych, pochodzących z jakichś wierzeń pogańskich lub będących jedynie wyrazem kultury albo psychologii danego narodu lub grupy, może stworzyć iluzję osiągnięcia transcendencji przez różne skażone doświadczenia religijne, może podrywać powagę prawdziwego chrześcijańskiego rozumienia zbawienia jako daru Bożego, proponując zbawienie jako owoc wyłącznie osobistego wysiłku człowieka, może też na pierwsze miejsce wysuwać drugorzędnych pośredników zbawienia (np. świętych) w miejsce jedynego pośrednika, którym jest Jezus Chrystus (por. *Dyrektorium o pobożności ludowej i liturgii*, nr 57).

Polska muzyka liturgiczna ma swoją przeszłotysiącletnią tradycję, która domaga się kontynuacji. Nie jest ona wcale gorsza od tradycji innych narodów europejskich. Wprost przeciwnie, zachowała dotąd wiele elementów, które w krajach Europy Zachodniej uległy zapomnieniu. Dotyczy to śpiewów związanych np. ze zwyczajami polskimi. Należy ich strzec, aby nie podzieliły losu swoich archetypów zachodnich. Taka kontynuacja dobrych tradycji jest gwarantem specyficznego piękna muzyki liturgicznej w Polsce. Na czym więc polega piękno muzyki liturgicznej?

Muszą ją charakteryzować trzy zasadnicze przymioty:

- 1) ścisły, organiczny związek z tekstami i czynnościami liturgicznymi;
- 2) wysoka wartość estetyczna kompozycji muzycznych;
- 3) wysoki poziom wykonawczy.

Ostatnio rysują się perspektywy rozwoju muzyki liturgicznej w całym Kościele. Oto w dniach 2–23 października 2005 r. będzie obradował XI Synod Biskupów. Przygotowany na to wydarzenie dokument *Instrumentum laboris* zebrał opinie biskupów z całego świata. Wśród nich kilka dotyczy muzyki. Zachęca się m.in. do uprawiania chorału gregoriańskiego, a także do tworzenia nowych utworów przeznaczonych do użytku liturgicznego (nr 61). Jednocześnie przestrzega się przed stosowaniem w liturgii form muzycznych, które nie prowadzą do modlitwy, gdyż kierują się zasadami obowiązującymi w muzyce świeckiej (nr 62). Być może uchwały synodalne pomogą w przywróceniu ładu muzycznego w liturgii.

Dla muzyków kościelnych dobrą nowiną jest zapowiedź papieża Benedykta XVI zawarta w przemówieniu do muzyków kościelnych w kilka dni po wyborze na Stolicę Piotrową:

(...) jesteście obecni w moim sercu (...). Ufam, że w ciągu kilku miesięcy będę mógł podarować wam oficjalny dokument, może encyklikę, a prawdopodobnie *motu proprio*. Myślę tu o tekście, który by w sposób przystępny i systematyczny obejmował problematykę muzyki sakralnej, stanowiąc niejako jej *magna charta*; spoilaby ona uniwersum liturgiczne ze swoją muzyką, skłoniła do przemyśleń duchowo-teologicznych oraz wytyczyła klarowne linie postępowania²⁹.

Przytoczone wyżej zapowiedzi umacniają nadzieję, że uporządkowanie dziedziny muzyki liturgicznej jest bliskie, że odnowi się ona i że znów zajaśnieje blaskiem swego niepowtarzalnego piękna.

²⁹ Tekst przemówienia bez daty wydania i miejsca wygłoszenia został wydrukowany w języku słowackim; por. „Adoramus Te” 8 (2005), nr 2, s. 2–3.